

Die Macht der Bilder - Distanzfrage

Schneider, Pablo

Postprint / Postprint

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

GESIS - Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schneider, P. (2009). Die Macht der Bilder - Distanzfrage. *Sozialwissenschaftlicher Fachinformationsdienst soFid, Kultursoziologie und Kunstsoziologie* 2009/2, 9-18. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-204683>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Die Macht der Bilder – Distanzfrage¹

Pablo Schneider

In der Ausstellung „Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino“ am Frankfurter Städel 2006, wurde eine heute befremdende Darstellung gezeigt (Bild 1). Die dargebotene Geschichte könnte auf den ersten Blick als eine arglose Form des Bildglaubens gedeutet werden, welcher Sehen und Handeln vertauscht. Doch scheint ein anders gelagertes Verständnis vorzuliegen. Nicht Naivität, sondern ein tiefgehendes Begreifen lässt sich hier beobachten. Es beschreibt den zunächst verstörenden Zusammenhang, dass Bilder nicht passiv, im Sinne visueller Berichte, vorhanden sind, sondern in sehr unterschiedlichen Formen und Ausprägungen „zu handeln“ vermögen. So lässt sich gerade an diesem Punkt fassen, was, oftmals mit einem negativen Grundton, als die Macht der Bilder beschrieben wurde.



Quelle: Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino, Petersberg 2006, Kat. Nr. 4

Bild 1: Bicci di Lorenzo: Die Geißelung der Ikone des Heiligen Nikolaus von Myra, 1400–1410

Auf der Tafel des Bicci di Lorenzo aus dem frühen 15. Jahrhundert ist auf der linken Seite ein Mann zu sehen, der mit einem Knüttel ein Heiligenbild malträtiert. Der Dargestellte schaut hierbei in die Richtung seines Peinigers und bestärkt so den unmittelbar emotionalen Eindruck der Szene. Dieser liegt auch darin begründet, dass Person und Objekt zwischen belebt und unbelebt changieren und sich in einem aktiven Miteinander zu befinden scheinen. Blick und Tat begegnen sich.

¹ Erstmals erschienen in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung DAS PARLAMENT 31/2009, S. 18-25.

Durch architektonische Details und mittels Säulen gut abgetrennt, findet das Geschehen in der Betrachtungsrichtung nach rechts seine narrative Fortsetzung. Dort ist der Heilige in ganzer Körperlichkeit zu sehen, wie er sich an zwei Männer in lumpiger Kleidung wendet; sie anblickt, und durch seine Hand- und Armhaltung vermittelnd anspricht. Diese beiden unterhalten sich in gegenseitiger Umarmung, sind dabei sehr ernsthaft und scheinen über etwas nachzusinnen. Auch ohne die Kenntnis der zugrundeliegenden Heiligengeschichte vermittelt sich dem Betrachter die Problematik der Situation. Ein Bild wird für eine Tat geschlagen und bestraft, für welche die vermeintlich unbeseelte Materie nicht verantwortlich gemacht werden kann. So ist der Dargestellte in voller Präsenz innerhalb eines weiteren Handlungsraumes abermals zu sehen und spricht hier aktiv.

Die Assoziationsquelle für die Tafel war ein Ereignis aus dem Leben des Nikolaus von Myra. Die etwas problematische Legende berichtet in einer Variante von der Bekehrung eines jüdischen Kaufmanns zum christlichen Glauben. Denn dieser hatte von den Taten des Heiligen gehört und ließ sich daraufhin eine Tafel, welche diesen zeigte, anfertigen. Ihr befahl er, über seinen Besitz zu wachen. Nachdem er aber dennoch bestohlen worden war, wurde das Bildnis durch Schläge hierfür körperlich bestraft. Daraufhin erschien der Heilige den Dieben und bewegte sie zur Rückgabe. Durch dieses Ereignis tief beeindruckt, ließ sich der Händler taufen. Neben dem Bericht über eine wichtige Person der christlichen Kirche ist es die Macht des Bildes, die hier vor Augen geführt wird. So zeigt sich gegenüber Gegenstand wie Darstellung ein Verständnis, welches das Bild nicht auf einen neutralen Objektbegriff reduziert. Es ist zugleich belebte und unbelebte Materie, wie es im Beispiel der Tafel des Heiligen, im Sehen wie im Deuten, eingehend thematisiert wurde. Radikal werden ihm aktive Handlungsformen zugerechnet, die im Kontext einer Museumsausstellung eigentümlich harmonisiert erscheinen und die Darstellung zum visuellen Bericht herabstufen. Doch ist die Macht der Bilder nicht nur von ungeahnter Vitalität, die analytischen Gegenbewegungen sind es ebenso; als geklärt erscheint wenig.

Rahmen

Die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand kann auf eine mehr als 2000-jährige Tradition der Analyse zurückblicken. Seit den 1960er Jahren lässt sich abermals ein erhöhtes Interesse am Bild sowie an Fragen der Bildlichkeit beobachten, welche nicht unwesentlich von zwei Faktoren angestoßen wurden: erstens durch die politischen Ereignisse und ihre Rezeptionsmöglichkeiten, wie etwa den Vietnam-Krieg und dessen Berichterstattung; zweitens aufgrund der Veränderungen innerhalb der Künste, die aktuelle Darstellungsmedien wie Fernsehen, Video und Performance sowie eine Vielzahl an neuen Materialien zu nutzen begannen. Die Wechselwirkung mit der kunsthistorisch bestimmten Forschung zeigte sich zunächst in einer zweiten Neubestimmung der Themenfelder. Denn die erste innovative Öffnung – verbunden mit dem Namen des Hamburger Gelehrten Aby M. Warburg und seiner Beobachtung, dass „nämlich alles Bildschaffen in ihr Studiengebiet einbegriffen ist“ – hatte bereits in den 1920er Jahren stattgefunden, wurde jedoch durch die Gewaltpolitik der Nationalsozialisten in Deutschland jäh abgebrochen. Dieser intellektuelle Ansatz konnte erst um 1970 in der kunst- und bildhistorischen Forschung wieder aufgegriffen werden.

Parallel hierzu, aber zunächst weitestgehend ohne Berührung, etablierte sich in Teilen der Philosophie, Linguistik und Semiotik die Position des Philosophen Richard Rorty. Sie erhielt durch den von ihm 1967 herausgegebenen Sammelband *The linguistic turn. Essays in philosophical method* ihren wirkungsvollen Titel. Für die in diesen Analysen wichtigen Begriffe wie Schmerz, Gewalt und sozia-

le Gerechtigkeit wurde die Literatur, mithin die Schriftlichkeit, als bestimmender Faktor der Erkenntnis benannt. Die herausragende Bedeutung des Bildes für den Prozess der Zivilisation blieb hierbei in einer bemerkenswerten Art und Weise unbeachtet. Ohne dieses nur rhetorisch in sein Gegenteil wenden zu wollen, lässt sich in dieser radikalen Konzentration auf die Bedeutung der Sprache gerade auch die Macht der Bilder erkennen. Eine unmittelbar auf den Gegenstand bezogene Reaktion mündete Anfang der 1990er Jahre in zwei wortmächtige Formulierungen: in die des pictorial beziehungsweise iconic turn.² Mit dem Abstand von nahezu zwei Jahrzehnten erscheint diese erneute Fokussierung auf das Bild nur folgerichtig. Denn die Veränderungen im Bereich der Informatik wie der Kriegs-Bild-Technologie – Operation Wüstensturm 1991 und die Fotos der Zielkameras – stellten eine Herausforderung dar, deren visuelle Verschiebungen alle Gesellschaften nachhaltig veränderten.³ Dass hierbei psychologisch und sozial fest verankerte Muster des Umgangs ohne sprachgebundene Neutralisierungsformen zu Tage traten, erschwerte die Beschreibung von Vorgängen dennoch. Denn die in der Namensgebung gefangene Ausrichtung einer Bildgeschichte auf deren künstlerische beziehungsweise historische Implikationen ließ sich auch nicht durch eine Etikettierung als Bildwissenschaft auflösen. Doch wird gerade in diesem Umstand die überaus produktive kritische Masse dessen, was das Sein der Bilder bestimmt, geborgen. Sie sind immer und unauflöslich Teil sowohl einer Kunst- als auch eigenständigen Bildgeschichte. Diese bestimmt den Umgang mit ihnen, ihre Macht und Rezeptionsmöglichkeiten.

Die breite Etablierung der Photographie hat es zusätzlich vermocht, die Deutungsbereiche auszuweiten. Denn insbesondere diese Bildform, in den Ausprägungen als Papierabzug oder auch digital, wird unauflöslich mit dem verbunden, was wir als Realität zu deuten gelernt haben. Dass hierbei ein tiefgehendes Verständnis für die Vorgänge von Präsentation und Repräsentation wirkt,⁴ wurde allerdings mit bemerkenswerter Energie verdrängt. Denn würde diese Sicht in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, würde dies bedeuten, die Macht der Bilder wahrzunehmen und anzuerkennen. Es ist jedoch eine gesplante Form der Wahrnehmung zu beobachten. Einerseits wird versucht, die Präsenz visuell bestimmter Objekte mittels der Vokabel einer „Bilderflut“ zu neutralisieren oder die Entwicklung als eine Verfallserscheinung abzuschwächen: eine Tendenz, die sich etwa dann eindrücklich zeigt, wenn die Schwarzweiß- gegenüber der Farbphotographie ausgespielt und der reduzierten Form ein höherer Bedeutungsgehalt zugesprochen wird.⁵

Andererseits sind es die ikonisch bestimmten Deutungszusammenhänge, die nach wie vor durch das Bild wirken. Wenn das Heiligenbild ein vollgültiges Äquivalent vorstellt, so beschreibt dies nur eine Ebene der Betrachtung. Denn die Macht des Bildes formuliert sich nicht in der Darstellung aus, sondern in der Möglichkeit der Repräsentation einer Person, einer Vorstellung oder auch einer Idee. Doch während dieser Zusammenhang gegenüber dem historischen Bild eine produktive Distanz schaffende Deutung erfährt, wird diese zum Beispiel auf die Photographie nicht übertragen. Ein Vorgang, der die Einflussmöglichkeiten aktueller Bildkontexte nachdrücklich bestimmt und jene Macht

2 Vgl. William J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40; Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38.

3 Vgl. Hermann Nöring/Thomas F. Schneider/Rolf Spilker (Hrsg.), *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg*, Göttingen 2009.

4 Vgl. Gottfried Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor*, in: ders. (Hrsg.), *Homo pictor*, München 2001, S. 3–13.

5 Vgl. Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 1997.

der Bilder erst entstehen lässt. Der scheinbar unmittelbare Zugang zum Geschehen ist doch nur eine Umschreibung der Sehnsucht des Blicks auf die Realität. Die grundlegende Verschiebung besteht aber darin, dass sich die Begriffe Wahrheit und Abstraktion vermischt haben. In einem frühneuzeitlichen Kupferstich, wie beispielsweise Albrecht Dürers *Melencolia* von 1514, wird immer die inhaltliche Distanz zum Betrachter gesehen und auch als visuelle Konstruktion erkannt. Als sich dem Auge präsentierender Denkprozess erscheint das Blatt und ermöglicht die Reflektion über Seelenzustände. Scheinbar anders werden Photographien wahrgenommen, die zwar verwandte Motive zeigen, wie Dorothea Langes *Migrant Mother* von 1936, aber doch aus der Realität stammen. Als Blick in eine individuelle Lebenswelt gedeutet, tritt die inhaltliche Konstruktion in den Hintergrund und wird nicht mehr aktiv gesehen. Doch bleibt sie, mehr oder weniger extensiv, erhalten und leitet die Deutung des Sichtbaren an. Hier situiert die Macht der Bilder mittels ihrer ungebrochenen ikonischen Bedeutung in allen Objektarten und Interpretationsformen. In diesem Sinne wird der reduzierte Darstellungsmodus des Schwarz-weiß gegenüber der Realität als unmittelbarer beschrieben, und so entfaltet ein Repräsentationsverständnis, das der Frühen Neuzeit entstammt, unbewusst weiterhin seine Wirkung. Vor dem Hintergrund dieser Übersetzungsleistung – die Wahrhaftigkeit des Schwarz-weiß – wird die Bedeutung der Bilder immer wieder angezweifelt. Ein Blick zurück zeigt hingegen, dass von einer Flut nicht gesprochen werden kann. Die politischen und sozialen Bedingungen in Antike, Mittelalter und Renaissance wurden durch enorme Mengen an Bildwerken dezidiert handlungsbezogen gestaltet. Der Kunsthistoriker und Philosoph Edgar Wind diagnostizierte diesen Zustand für seine Zeit und benannte einen wichtigen funktionalen Faktor. In den von der BBC gesendeten *Reith Lectures*, die später unter dem Titel *Art and Anarchy* publiziert wurden, sprach er davon, dass wir „von Ausstellungen übersättigt und von Bildbänden überschwemmt (werden). Die ungeheure Menge verfügbarer Bilder wird mit Eifer und – man darf sagen – mit Sachverstand verschlungen, weniger anpassungsfähige Generationen hätten sie verwirrt.“⁶ Die einstmals in funktionale Gefüge eingeschriebenen visuellen Objekte waren im Kontext der Künste, in Museen und Ausstellungen angekommen und erprobten so nur noch die Anpassungsfähigkeit der Rezipienten. Doch hat die Dislozierung den Handlungszusammenhang, der die Bedeutung der Bilder bestimmt, nur verdrängt, nicht abgeschnitten. In diesen Vorgang integriert war aber auch eine Neufassung der Frage nach der Distanz von Bild und Betrachter. Sie wurde und wird durch die Verbreitung der Photographie und ihrem Verständnis als wirklichkeitsunmittelbar nachhaltig verschärft. Michelangelo Antonioni machte dieses zum zentralen Gegenstand seines Films *Blow Up* von 1966 (Bild 2). In der Formulierung des Zufalls wird gezeigt, wie unabhängig von der Intention ein Bild zu agieren vermag. Denn der Mord im Hintergrund der Szene sollte nicht Teil der Darstellung werden und bildete eine eigenständigen Bereich aus, der die Bedingungen des Sehens und Erkennens bestimmte – ein Detail, welches das Verständnis und hiermit einhergehend die Gestaltungs- und Handlungsmöglichkeiten des Bildes prägt.

6 Edgar Wind, *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960*, Frankfurt/M. 1994, S. 15.



Quelle: Russell Ferguson (ed.), Art and film since 1945. Hall of mirrors. Los Angeles 1996. S. 157.

Bild 2: Michelangelo Antonioni: Blow Up (1966)

Nur vordergründig hat die Multikonfessionalität westlicher Gesellschaften zu einer Säkularisierung und Aufklärung im visuellen Verständnis geführt. Die religiöse Konnotation und Belebung von Bildwerken erscheint hingegen vielmehr als gesteigert. Zu einem fatalen Topos hierfür ist die Deutung der Anschläge des 11. September 2001 auf das World Trade Center in New York geworden, wenn in dieser die Begriffe Bild und Kunst zusammengezogen werden. So wurde es möglich, die Auslöser für diese Tat in der Bildwirkung des Gebäudes wie seiner Zerstörung zu sehen und das Geschehen als eine Form des Bildersturms zu deuten. Das hierbei dem Bild auch eine provozierende Kraft zugesprochen wurde, konnte zu Deutungen führen, auf Seiten der Erbauer im weitesten Sinne eine gewisse Mitschuld zu erkennen. Doch zeigen sich eben auch die ungeheuren Wirkungsweisen, welche nicht mit dem Gebäude, sondern mit dem Bild verbunden werden. Eine unheilvolle Steigerung war es wiederum, das Geschehen als „Kunstwerk“ zu begreifen, wie es der Komponist Karl-Heinz Stockhausen seinerzeit formulierte. Dass seine Äußerungen möglicherweise missdeutet wurden, trifft letztlich nicht den Kern der Problematik. Es ist vielmehr das feste interpretatorische Fundament von Bild und Kunst, welches dergestalt beschrieben wird. Durch die Verschränkung mit dem über Jahrhunderte entwickelten und verfeinerten System der Motive und Künste gestalteten sich mehrere Faktoren aus, denen es mit ihren Energien gelingt, Kontrollversuche zu unterlaufen. Zwei wichtige Größen liegen in der Möglichkeit der zeitlichen Vereinigung sowie der Eigenständigkeit begründet, die das Bild umzusetzen vermag.

Zeitliche Vereinigung

Wie bereits hervorgehoben wurde, scheint gerade dem Photo nicht nur der unmittelbare Bezug zur Realität eingeschrieben, sondern es wird auch die Möglichkeit angeboten, eigenverantwortlich und unabhängig im Bild zu sehen. Anhand eines Beispiels aus der Tagespresse von 2007 lässt sich diese Vermutung diskutieren und genauer fassen. Die Aufnahme, die in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ publiziert wurde, zeigt eine Frau, die gerade aus einem Auto ausgestiegen ist (Bild 3).



Quelle: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8. September 2007, S. 9.

Bild 3: „Von der Zeugin zur Verdächtigten“ – Photo der Kate McCann

Der Bildunterschrift zufolge handelt es sich um Kate McCann, die Mutter der in Portugal unter ungeklärten Umständen verschwundenen Madeleine. Die Hauptperson, kenntlich gemacht durch die zentrale Positionierung im Bildausschnitt, hat soeben das Fahrzeug verlassen und befindet sich vor dem Beginn eines weiteren Bewegungsabschnitts. Mehrere Linien, gebildet durch die Schultern, Oberkörper und Tür, erzeugen eine immanente Spannung, welche diesen Abschnitt aus der Gesamtsituation herausnimmt. McCanns Gesichtsausdruck – nach frühneuzeitlicher Bildtheorie die Absichten der Seele darstellend – erhöht die Intensität. Ihre Augen blicken, aber fixieren nicht. Ebenso ist der Mund leicht geöffnet, ohne zu sprechen. Eine eindruckliche Ambivalenz von Unschuld und Schönheit, gepaart mit dem Wissen um den Gewaltakt der Entführung, finden sich hier vereint. Von dieser ausgehend, wird eine zeitliche Vereinigung in das Bild integriert, die nicht nur in diesem Beispiel, sondern auch in der christlichen Märtyreronographie zu finden ist. Durch den in sich gekehrten Blick der Hauptperson wird die motivische Verbindung mit dem Hintergrund in eine bestimmte Ausrichtung

der Deutung gelenkt. Dort ist eine Menschenmenge zu erkennen, die trotz der Fokussierung auf McCann detailliert betrachtet werden kann. Vertreten sind alle Altersgruppen, und die Mimik in den Gesichtern präsentiert Gemütszustände von Neugier, Besorgnis bis hin zu Aggressivität. Dieses Bildmuster, die Kombination von Einzelperson, Gruppe und einer bestimmten Bandbreite an Gefühlsdarstellungen, entspricht der ikonologischen Tiefe der christlichen Heilsgeschichte. Mit der Kreuztragungssikographie hat der religiös ausgerichtete Bildfundus visuelle Argumentationsformen von besonderer Prägnanz ausgebildet (Bild 4).



Quelle: Martin Schongauer, Musée du Petit Palais Paris, Paris 1991, S. 181.

Bild 4: Martin Schongauer: Kreuztragung, 15. Jahrhundert

Martin Schongauers Kupferstich „Kreuztragung“ aus dem 15. Jahrhundert kann gerade aufgrund der historischen Distanz dem Photo hier zur Seite gestellt werden, ist er doch eines der Beispiele, welches die zeitliche Vereinigung ausgestaltet. Wie es die biblische Heilserwartung vorgibt, ist die zentrale Christusfigur leidend, aber nicht verzweifeln dargestellt. Der umgebende „Mob“, in beiden Bildern, präsentiert dagegen die seelische Bandbreite von Verachtung bis Mitgefühl in Gestik und Gebärde. Die Kombination von leidender Hauptfigur und einer emotional negativ differenzierten Menge erzeugt eine hohe Spannung und verneint in beiden Bildern eine Form von unmittelbarem Sehen. In den Vordergrund der Wahrnehmung tritt aber gerade ein Deuten, welches durch die konstruktiven Eigenschaften eingefügt wird.

Der Unterschied in den Vermittlungsformen – Kupferstich und Photographie – erscheint in dem Beispiel von 2007 weniger tiefgreifend. Denn die Wahrnehmung wird gerade auch durch die Verbindung mit tradierten Darstellungsarten eines bestimmten inhaltlichen Spektrums, hier der christlichen Heilserwartung, gelenkt. Dass das in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ gezeigte Bild zusätzlich noch dem Auswahlprozess durch Redaktion und Photograph unterlag, verschärft den Einfluss auf die das Sehen und Deuten gestaltenden Aspekte. Es bleibt aber ein wichtiger Unterschied mit der aktuellen Darstellung verbunden, der mithin die Macht des Bildes zu steigern vermag: Die Geschichte wird nicht aufgelöst.

Zunächst könnte die Darstellung von 2007 als eine Orientierung oder Wiederholung der historischen Vorform gedeutet werden. Dieser Zugang beinhaltet aber auch die Entscheidung, dem Bild eine der Sprache und dem Text – Zeitungsartikel oder Bibel – dienende Aufgabe zuzusprechen. Genau dieser Weg scheint beschritten, wenn etwa eine Begleitung und auch inhaltliche Anleitung durch den Untertitel „Von der Zeugin zur Verdächtigen“ stattfindet. Das Photo wirkt wie eine visuelle Bestätigung, die in diesem Versuch, die Macht der Bilder zu bändigen, bestätigt und vermeintlich nicht agiert. Doch die historische Grundierung mündet in eine zeitliche Vereinigung, die gerade nicht, im Sinne der Heilsgeschichte, aufgelöst wird. Hier etabliert sich das Bild als ein aktiv handelndes Objekt, indem es Realität schafft und diese bewertet.⁷

So wird scheinbar die Möglichkeit zur eigenständigen und unverstellten Betrachtung gegeben und als aufklärerischer Impuls dem Photo zugesprochen. Doch verkennt diese Sicht der Dinge das, was einem Bild möglich ist. Denn die zeitliche und motivische Verknüpfung richtet das Sehen aus und leitet ein Deuten an. Die Illusion der Wirklichkeit kann aber durch die Photographie nicht aufgelöst werden. Was bleibt, sind die graduellen Unterschiede der konstruktiven Aspekte, die allerdings das Bildverständnis nicht aufklärerisch begleiten. Denn es lässt sich auch in längst betrachteten Photos noch Ungesehenes entdecken – so am Beispiel des Hamburger Werftarbeiters 1936, der in der Masse als einziger nicht den Arm zum sogenannten „Hitlergruß“ hebt.⁸ Die Suche nach der Wahrheit bleibt dementsprechend auch in Bildern erhalten, die einem offensichtlich gesteuerten Herstellungsprozess entstammen. Nur greift auch an diesem Punkt die deutende Sehnsucht, in einem Moment die Repräsentation einer Geisteshaltung, den Akt des Widerstands, zu erkennen und zu überliefern.

7 Vgl. Horst Bredekamp, Bildakte als Zeugnis und Urteil, in: Monika Flacke (Hrsg.), *Mythen der Nationen*, Bd. 1, Berlin 2004, S. 29–66.

8 Siehe Simone Erpel, Zivilcourage. Schlüsselbild einer unvollendeten „Volksgemeinschaft“, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*, Göttingen 2009, S. 490–497.

Eigenständigkeit

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts beschrieb ein wichtiger Beamter des französischen Hofes die Bedeutung von Person und Bild, anhand Ludwigs XIV.: „In ihrer Person und ihrem Bildnis besitzen wir zwei Könige, zu denen beiden es niemals etwas Vergleichbares geben wird.“⁹ An dieser Sichtweise, welche als typisch für die Zeit zu verstehen ist, hat sich bis heute nichts Grundlegendes geändert. Sie beschreibt die den Bildern zugesprochene Macht aufs eindrucklichste. Das ikonische Verständnis hat gerade nicht eine aufklärerische Betrachtung erfahren, sondern ist vielmehr nachhaltig gefestigt. Der Ikone eingeschrieben ist der Gedanke der unmittelbaren und untrennbaren Anwesenheit des Dargestellten.¹⁰ Diese inhaltliche Belegung konnte bis zu einer Bildverwendung führen, die eine Form von Abwehrzauber zu nutzen dachte. So fanden sich in den Brieftaschen von deutschen Soldaten im II. Weltkrieg Aufnahmen von Verbrechen der Wehrmacht und SS, deren Besitz selbst ein Todesurteil hätte nach sich ziehen können. Doch scheint die Vermutung nicht unbegründet, dass diese Bilder als eine Art Talisman gegen Verletzung oder Tod genutzt wurden.¹¹ Ihre Kraft und ihre Macht gewannen sie aus der Kombination von Motiv und Erscheinungsart, hier der Photographie. Die Gefahr von Authentizität und doppeltem Tod, durch das Sichtbare wie im Akt der Entdeckung, konnte nur dadurch aufgehoben werden, dass dem Bild eine Eigenständigkeit zugestanden wurde. Greueltat oder Heiligerdargestaltung verbanden sich im Objekt und konnten äquivalent ihre Wirkungen entfalten. So treffen sich Gegenstand und Darstellung als Bild und beeinflussen oder erzwingen Handeln, sei es als Stellungnahme und Gefühlsäußerung im Beispiel von Kate McCann und der Einfügung einer christlich ausgerichteten Ikonologie, sei es im privaten Abwehrzauber des Zweiten Weltkriegs. Der von André Félibien, dem Mitbegründer der Kunsttheorie in Frankreich zur Zeit Ludwigs des XIV., so treffend vorgestellte Akt der Repräsentation, der auch im unmittelbar Sichtbaren die Metamorphose vom Bild zur Darstellung leistet, wirkt mit verdrängter Machtfülle weiter.

Die eindeutig anti-illustrative Ausrichtung der Bilder, die Absage an den bannenden Versuch, der in der Vokabel der Abbildung eingefangen ist, ist im Objekt wie in den an ihm vollzogenen Handlungen zu beobachten. Alle Arten von Bilderstürmen, von der Reformation bis zum zweiten Irakkrieg, berichten eindrucklich von Macht und Beseelung der Bildobjekte. Wären Darstellung und Gegenstand beschränkt auf die Aufgabe der visuellen Ergänzung, wäre es nicht nötig gewesen, die Kopie von Pablo Picassos *Guernica* am Sitz der UNO in New York am 4. Februar 2003 zu verhüllen. Wäre das Motiv nur als abbildendes und damit als passiv verstanden worden, hätte dieses die Ausführungen des Außenministers der USA Colin Powell durchaus begleiten können. Denn das Ziel, Massenvernichtungswaffen aufzuspüren, um sie zu vernichten und so Leid zu verhindern, würde dem Thema von *Guernica* nicht unbedingt widersprechen. Doch zeigt der Vorgang, dass dem Bild die Möglichkeit der Zeugenschaft, und eben nicht nur der Berichterstattung, zugesprochen wurde. Das Bild wird also als etwas verstanden, das anwesend ist und zu sehen vermag, was in seinem Beisein geschieht. Diese Kraft und diese Macht wird ihm aber durch den Betrachter zugesprochen und ist nicht als Teil einer mythologischen Erzählung und Aufladung zu verstehen. So ließe sich gerade an dieser Stelle ein aufklärerischer Impuls ansetzen, der die aktiven Handlungsfähigkeiten von Motiven und Darstellungsarten anerkennt, ohne dass er diese zu unterdrücken versucht. Bilder vermögen das, was wir als

9 Zitiert nach Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997, S. 220.

10 Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991.

11 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, *Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten*, in: *Fotogeschichte*, 78 (2000), S. 63–77.

Wahrheit und Realität zu deuten beabsichtigen, zu gestalten. Hierin sind sie singulär und erfahren ihre Sinnstiftung.

Zur Person

Pablo Schneider, Dr. des., geb. 1968; Koordinator und wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kolleg-Forscherguppe Bildakt und Verkörperung, am Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin.